SCÉRÉN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

# Annexes

## BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

### Livres

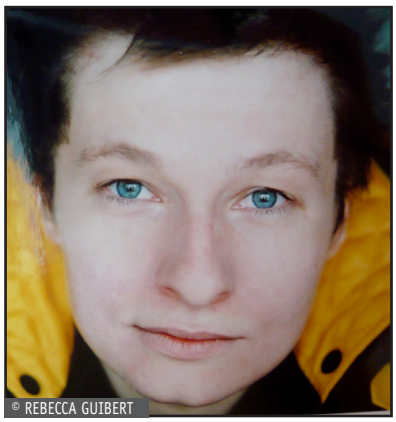
BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie* (1621), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
KAFKA, Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 2001.
LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas* (1901), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.
MELVILLE, Herman, *Bartleby le scribe*, in *Contes de la véranda* (1856), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi. Romans*, Paris, Hachette, 1978.
PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, Librairie du XXe siècle, 1996.

### Sites

Présentation du spectacle sur le site du Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville. Dossier pédagogique accessible en bas de cette page du site :
*http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Un_homme_qui_dort/468*
Sur le site de l'Ina, entretien de Georges Perec avec Pierre Desgraupes à l'occasion de la parution d'*Un homme qui dort* :
*http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I08261871/georges-perec-a-propos-de-un-homme-qui-dort.fr.html*

## BIOGRAPHIES

### Alexandra Rübner


© REBECCA GUIBERT

Comédienne, chanteuse et metteure en scène, Alexandra Rübner est née à Varsovie en 1977. Elle fonde en 2010 la compagnie du théâtre de la Demeure, basée à Arques-la-Bataille (Haute-Normandie). Après un parcours initié au cœur de l'univers baroque, avec notamment les mises en scène des *Contes du temps passé* d'après Charles Perrault en 2009 et d'*Athalie* de Jean Racine avec la musique de Jean-Baptiste Moreau en 2011, elle se donne aujourd'hui pour ambition d'ouvrir sa recherche vers une esthétique et des écritures contemporaines. Elle prépare un triptyque, *Melancholia*, annoncé par *Le Buveur d'éther* d'après Jean Lorrain dont on a pu voir l'esquisse à Cherbourg en 2008. Le volet majeur de ce projet est *Un homme qui dort* de Georges Perec, créé au Trident en mai 2012.

SCÉRÉN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

### Georges Perec

Georges Perec (1936-1982) est fils d'émigrés juifs et polonais. Il perd très tôt ses parents : son père meurt au front en juin 1940 et sa mère disparaît à Auschwitz en 1943. Trois de ses grands-parents meurent également en déportation. Cette perte marquera son œuvre de façon à la fois discrète et décisive. Après la guerre, il est élevé par sa tante paternelle. Il abandonne assez vite des études d'histoire et occupe, de 1961 à 1978, un poste de documentaliste au CNRS. Son œuvre s'articule autour de quatre pôles, qu'il désigne comme « quatre grands modes d'interrogation » : sociologique, autobiographique, ludique (Georges Perec rejoint l'OuLiPo en 1967) et romanesque. Certaines œuvres ressortissent particulièrement d'un de ces pôles, mais beaucoup les associent. On pourra se demander avec les élèves duquel ou desquels relève *Un homme qui dort*.
Georges Perec a écrit pour le théâtre : *L'Augmentation*, *La Poche Parmentier* (*Théâtre I*, Hachette, POL, 1981). Certaines de ses œuvres non-théâtrales ont été portées à la scène. On connaît le succès du spectacle de Sami Frey à partir de *Je me souviens*.

## UN GROUPEMENT DE TEXTES SUR LA MÉLANCOLIE

### *L'Étranger* de Camus

Plusieurs passages montrent le personnage en proie à des « symptômes » similaires à ceux de l'étudiant de Georges Perec.

### *Bartleby le scribe* d'Herman Melville

Cette nouvelle d'Herman Melville est mentionnée par Georges Perec dans un entretien de 1965 comme une nourriture littéraire pendant l'écriture d'*Un homme qui dort*, au même titre que Franz Kafka. Herman Melville raconte l'histoire d'un homme qui, comme l'étudiant de Georges Perec, se « déprend de tout ».

> Je me souviens qu'il ne parlait jamais, sinon pour répondre ; que, bien qu'il eût parfois beaucoup de temps à lui, je ne l'avais jamais vu lire – non, pas même un journal ; que, durant de longues périodes, il restait debout derrière le paravent à contempler à travers sa pâle fenêtre le mur de brique aveugle ; que, j'en étais tout à fait sûr, il ne fréquentait jamais ni restaurant ni table d'hôte ; que – son visage livide le révélait clairement – il ne buvait jamais de bière comme Dindon, ni même de thé ou de café comme les autres hommes ; qu'à ma connaissance, il n'allait jamais nulle part en particulier ; qu'il ne sortait jamais pour se promener, à moins que ce fût présentement le cas ; qu'il avait refusé de me dire qui il était, d'où il venait et s'il avait aucun parent en ce monde ; que malgré sa pâleur et sa maigreur extrêmes, il ne se plaignait jamais d'être malade. Par-dessus tout, je me rappelais cette expression inconsciente de blafarde… comment dirais-je ?… mettons de blafarde hauteur ou plutôt d'austère réserve qu'il prenait parfois, expressions qui m'avait positivement intimidé au point que j'en étais venu à me plier docilement à ses excentricités, à ne plus oser lui demander la moindre vétille, alors même que son immobilité prolongée me donnait à croire qu'il était là, debout derrière le paravent, perdu dans l'une de ses rêveries face au mur.
>
> Herman Melville, *Bartleby le scribe* (1856), trad. Pierre Leyris, © Éditions Gallimard, 1996.

« TOUS LES DROITS D'AUTEUR DE CE TEXTE SONT RÉSERVÉS. SAUF AUTORISATION, TOUTE UTILISATION DE CELUI-CI AUTRE QUE LA CONSULTATION INDIVIDUELLE ET PRIVÉE EST INTERDITE » WWW.GALLIMARD.FR

scéréen [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

## *Touriste de bananes* de Georges Simenon

Dans cette œuvre, peu connue du public, Georges Simenon propose de vivre l'expérience idéalisée par tous : vivre dans une île paradisiaque sans rien faire, sans souci ; vivre à son rythme sans se demander de quoi sera fait le lendemain. Or, très vite, les nouveaux « pionniers » de cette utopie, plongent dans la déprime et dans l'atonie alors que les autochtones les observent (mi-amusés, mi-inquiets) tout en connaissant parfaitement les étapes et le dénouement de cette expérience.

Que pouvait-il faire ? Entre lui et l'action, entre lui et l'avenir, en somme, il y avait ce mur d'eau mouvante qu'était la pluie tropicale. Tant qu'elle tomberait, il serait prisonnier au Relais des Méridiens. Or, chaque heure d'attente lui enlevait un peu de son enthousiasme, voire de sa conscience.
Il aurait voulu fermer les yeux, se boucher les oreilles. S'isoler, dans cette maison en planches où la plupart des portes ne fermaient pas et où les fenêtres n'étaient que des moustiquaires, était impossible.
Étendu sur son lit de fer, dans une pièce blanchie à la chaux […] ; il entendait Hina se lever, traîner ses pieds nus sur le plancher ; il l'entendait encore quand elle allait au fond du couloir, […]. Il entendait aussi ce qui se disait en bas.
Il n'avait rien à répondre. Il était toujours englué dans son cauchemar comme une mouche sur du papier collant. Et maintenant il se rendait compte qu'il s'était menti, le matin encore, […] en se disant qu'il reviendrait. […]
Il ne voulait plus se trouver seul, le soir, dans sa hutte où des bêtes gravitaient de toutes parts avec l'angoisse de l'obscurité, de la solitude, du vide…
Il avait lutté longtemps. Il avait épuisé toute son énergie. […] Il avait compris que […] la fameuse vie naturelle dont on lui avait parlé n'existait pas, que sa solitude n'était qu'une solitude de clochard, qu'il y avait, ici, comme partout, des règles à suivre, […].
Il ne savait pas comment s'y prendre et, quand la porte fut refermée, il commença par s'étendre sur le lit, de tout son long, à plat ventre, avec l'idée qu'il allait pleurer.
Mais il ne pleura pas. Les limbes continuaient. Il se sentait vide dans un univers vide, vide et fatigué, fatigué comme on ne l'est pas humainement, fatigué comme…
Il ne trouvait pas le mot. Ou plutôt il ne voulait pas le penser, mais il le pensait quand même, puisqu'il pensait qu'il ne pouvait pas le penser !
Le mot, c'était mort ! Il était fatigué comme un mort !

Georges Simenon, *Touriste de bananes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

## *Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton

Cette œuvre doit être le support d'un autre volet de la trilogie *Melancholia* que la compagnie projette. C'est un livre de médecine et de philosophie, où la mélancolie est présentée selon la théorie de Galien comme l'une des quatre humeurs, la bile noire. C'est une maladie physiologique, qui présente des symptômes communs avec ceux que décrit Georges Perec, mais interprétés autrement.

La solitude volontaire est souvent compagne de mélancolie : telle une sirène, un aiguillon ou un sphinx, elle vous entraîne doucement vers ce gouffre sans retour. Le Pois la désigne comme une cause première. Au commencement, il est fort agréable aux tempéraments mélancoliques de rester au lit des jours entiers et de garder la chambre, de se promener solitaires dans un bosquet désert entre un bois et une pièce d'eau ou au bord d'un ruisseau, ou encore de méditer sur le sujet charmant et plaisant qui saura le mieux les toucher ; *amabilis insania* (aimable folie) et *mentis gratissimus error* (erreur des plus délectables) dit Horace : quel délice incomparable que de mélancoliser, de construire des châteaux en Espagne, de se sourire à soi-même en jouant une infinité de rôles que l'on croit fermement incarner ou que l'on voit jouer et interpréter ! *Blandae quidem ab initio* (Au début, quel véritable délice), dit Lemmens, que de concevoir ou de méditer sur ces agréables sujets qui

SCÉRÉN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

appartiennent parfois au présent, au passé ou à l'avenir, selon la formule de Rhazès. Ces jeux leur apportent tant de délices qu'ils peuvent passer des nuits et des jours entiers sans sommeil et rester même des années plongés dans leurs contemplations solitaires et leurs méditations fantaisistes qui sont pareilles à des rêves dont on les tire à grand peine ou qu'ils se refusent à interrompre. Ces chimères sont d'un tel agrément qu'elles les empêchent d'accomplir leurs tâches quotidiennes et leurs indispensables travaux ; ils ne peuvent y fixer leur attention et sont presque incapables de se livrer à l'étude ou à une occupation. C'est avec tant de subtilité, d'intensité, d'insistance et de constance que ces pensées fantaisistes et ensorcelantes les assaillent, qu'elles se glissent et s'insinuent en eux pour les posséder, les dominer, les distraire et les retenir qu'il leur est impossible, je le répète, de vaquer à des tâches indispensables et de s'en détacher ou de s'en extraire. Ils sont emportés au gré de leurs réflexions mélancoliques, comme dans la légende, l'homme qu'un Puck entraîne en pleine nuit dans la lande, et poursuivent leur course effrénée dans ce labyrinthe de pensées mélancoliques agitées et inquiètes. Ne pouvant les réprimer de leur propre chef, ni s'en débarrasser aisément, ils se règlent et se dérèglent comme des horloges et continuent à se complaire dans leurs humeurs, jusqu'à ce qu'un objet néfaste provoque un brusque changement de scène. À présent qu'ils se sont accoutumés à ces méditations stériles et à ces lieux déserts, ils ne supportent plus la compagnie et n'ont plus que des pensées amères et sombres. En l'espace d'un instant, les voilà surpris par la peur, la tristesse, la méfiance, *subrusticus pudor* (la mauvaise honte), dit Cicéron, les contrariétés, les soucis et le dégoût de la vie. Ils ne peuvent penser à autre chose car ils sont dans une perpétuelle méfiance : à peine ont-ils ouvert les yeux que la Mélancolie, ce fléau infernal, les saisit et jette la terreur dans leur âme en présentant à leur esprit quelque objet funeste qu'à présent ni le travail ni les arguments logiques ne peuvent détacher d'eux, *haeret lateri* (le trait fatal) reste planté dans leur flanc, ils ne peuvent ni s'en défaire, ni y résister.

Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1621),choix et traduction nouvelle établis sous la direction de Gisèle Venet, © Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005.

« TOUS LES DROITS D'AUTEUR DE CE TEXTE SONT RÉSERVÉS. SAUF AUTORISATION, TOUTE UTILISATION DE CELUI-CI AUTRE QUE LA CONSULTATION INDIVIDUELLE ET PRIVÉE EST INTERDITE » WWW.GALLIMARD.FR

## *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain

Le roman consiste principalement dans le journal intime du duc de Fréneuse, alias Monsieur de Phocas, dandy décadent et angoissé, consumé par la recherche impossible d'un idéal qu'il identifie comme « une certaine transparence glauque ». Il parle de cette quête comme d'un mal, d'une maladie, qui lui rend insupportable la médiocrité du monde. La mélancolie y apparaît comme une névrose.

[…] la présence des autres m'est devenue plus intolérable encore, leur conversation surtout ! Oh, comme elle m'angoisse et comme elle m'exaspère, et leur attitude, et leur façon d'être et tout, et tout !… Les gens de mon monde, mes tristes pareils comme tout ce qui vient d'eux m'irrite et m'attriste et m'oppresse ; leur vide et bruyant bavardage, leur perpétuelle et monstrueuse vanité, leur effarant et plus monstrueux égoïsme, leurs propos de club !

Oh ! le ressassage des opinions toutes faites et des jugements appris, le vomissement automatique des articles lus, le matin, dans les feuilles et qu'on reconnaît au passage, leur désespérant désert d'idées, et là-dessus l'éternel plat du jour des clichés trop connus sur les écuries de courses et les alcôves de filles… et les loges des petites femmes ! Les petites femmes… autre loque de langage, la sale usure de ce terme avachi !…

Ô mes contemporains, mes chers contemporains,… leur idiot contentement d'eux-mêmes, leur suffisance épanouie et grasse, le stupide étalage de leurs bonnes fortunes, les vingt-cinq et cinquante louis sonnants de leurs prouesses tarifées et toujours aux mêmes chiffres, leurs gloussements de poules et leurs grognements de porcs, quand ils prononcent le nom de certaines femmes, l'obésité de leurs cerveaux, l'obscénité de leurs yeux et la veulerie de leur rire !

Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901.

scéréN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

## NOTE D'INTENTION

La scène est une chambre de bonne parisienne meublée, aujourd'hui. « Le soleil tape sur les tôles du toit ». Dans la chambre, stagne sur une banquette, à côté d'une « bassine en matière plastique rose », où flottent « trois paires de chaussettes » et d'un « bol de Nescafé à moitié vide », un étudiant en licence de sociologie. On ne sait pas son nom : il est pour toujours cette voix hypnotique et anonyme qui s'énonce, et qui se parle à soi-même à la deuxième personne, il est toujours « tu ». Un jour, tout simplement, il ne se lève pas : « le jour de ton examen arrive et tu ne te lèves pas. Ce n'est pas un geste prémédité, ce n'est pas un geste, d'ailleurs, mais une absence de geste ». Dans cette torpeur de l'âme, il va faire l'expérience radicale de l'absence au monde et à soi, de la totale désaffection, de l'égalité de toutes choses, de la mort intérieure par indifférence absolue. « C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas, que, pour parler sans précautions, tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais. »
Accumulations d'absences, notations purement factuelles, descriptions des déambulations dans la ville d'un absurde piéton, énumérations systématiques qui n'ont d'autre but que de dire l'inanité de tout, mots croisés du vide : c'est l'enregistrement clinique d'une disparition que Perec met en œuvre, la disparition du moi, la descente au tombeau. On sait l'inclination du style perécien au jeu littéraire, à la contrainte formelle : ici ils sont mis au service d'une prise de conscience tragique. Mais le tragique a lieu sans états d'âme, sans commentaire, sans tragédie. Car ce n'est que de l'accumulation des faits, de l'enregistrement d'une introspection « à froid », de la description implacable des choses, de l'empilement des pas, de l'attention méticuleuse, obsessionnelle, à la plus contingente banalité, au détail le plus insignifiant, que naît la radicalité sans secours de l'expérience de l'Homme qui dort. C'est aussi en cela que ce texte cristallise, me semble-t-il, le sentiment d'un tragique moderne, le visage moderne de la mélancolie. Mélancolie dont le noir soleil prend ici la forme d'une cartographie de la dépression.

Vers la mise en scène d'*Un Homme qui dort* : espèces d'espaces...
D'abord il y a la chambre. « Ta chambre est le centre du monde ». Dans la chambre il y a un homme couché. Sur une banquette, « trop étroite ». Le réalisme, et même l'hyperréalisme est ici un élément dramaturgique indispensable. Il faut la « bassine en matière plastique rose », il faut « l'étagère en contreplaqué blanc », il faut « le linoléum », il faut « le bol de Nescafé à moitié vide », il faut le « paquet de sucre tirant sur sa fin ». C'est l'image première. Il faut aussi la chaleur accablante de l'été parisien, dans une mansarde sous les combles. Puis, au fil de l'errance de l'Homme qui dort, errance souvent nocturne, la chambre va devenir l'espace poétique où s'inscrit cette dérive méthodique : la chambre devient la ville : « ville putride, ville ignoble, hideuse. Ville triste, lumières tristes dans les rues tristes, clowns tristes dans les music-hall tristes, queues tristes devant les cinémas tristes, meubles tristes dans les magasins tristes ». La chambre devient la ville, parce que l'Homme qui dort y transporte sa chambre intérieure, le noyau dur de sa solitude, et parce qu'en retour la ville est une cité cauchemar, comme contaminée par le prisme oppressant de la chambre.
Dans un second temps, il y a les à-côtés de la chambre : « la goutte d'eau qui perle au robinet du palier ». Là encore, le son créera l'espace : la goutte d'eau à l'extérieur de la chambre, dont la chute obsédante marque un temps qui ne passe plus. Puis à côté de la chambre, il y a la chambre du Voisin. Le Voisin est pour moi un personnage à part entière, joué par un comédien. Bien que dans le livre de Perec, on ne le voie jamais. On le devine seulement : « ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et qu'il ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire ». On spécule sur ce que peut être la vie du Voisin : « Tu crois qu'il est marchand ambulant, vendeur de cravates présentées dans un parapluie, ou plutôt démonstrateur de quelque produit miracle [...] ou mieux encore petit mercier dont l'étal, constitué par une valise ouverte, offre aux badauds des Grands Boulevards des peignes, des limes, des lunettes de soleil, des étuis protecteurs, des porte-clés ». Je crois donc qu'il faut que l'espace du Voisin, et le Voisin lui-même s'incarnent. Ce personnage revêt néanmoins un statut particulier : j'imagine volontiers, tout comme l'étudiant,

scéréen [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

que le Voisin est bien un représentant de commerce à la petite semaine, qui trimballe dans son éternelle valise, lui servant d'étalage, un impossible bric-à-brac de menus objets quotidiens. C'est un rôle muet, dont les apparitions récurrentes fonctionnent comme des ponctuations dans le soliloque de l'Homme qui dort. Ces apparitions, construites sur une mécanique du rituel, se caractérisent par le déballage systématique, le tri, la comptabilisation, le remballage – activités très peréciennes – de ces menus objets, qui envahissent de manière à la fois inquiétante et comique, son espace. De sorte que l'on peut lire en quelques sortes le rôle du Voisin, comme celui d'un clown mélancolique, empêtré dans la prolifération des Choses, et tentant avec une patience poignante, d'y instaurer un ordre. Comme chez Kafka, chez Perec, le tragique et le comique utilisent les mêmes ressorts, et cohabitent dans une étroite frontière. Plus qu'un personnage, le Voisin est une présence, un symbole : c'est l'homme des Choses, l'homme du Réel, entrevu à la fois dans sa fascinante, ludique bigarrure, et dans sa pathétique absurdité.

Enfin, il y a le monde. Le monde, c'est-à-dire toutes les autres chambres. Il y a l'advenue du monde autour de la chambre. Comment s'opère-t-elle dans l'espace de notre théâtre ? Le monologue, le parcours de l'Homme qui dort, s'achève sur une suspension : « Tu as peur, tu attends. Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber ». Cette suspension, cette non-résolution volontaire, appellent pour moi une ouverture : voici comment je l'imagine. Lorsque l'Homme qui dort énonce ses dernières phrases, il suspend son jeu dans une image arrêtée. La lumière se rétrécit autour de lui, jusqu'à former une petite vignette perdue dans la vastitude sombre de l'espace scénique. Cette vignette est alors reprise par une image vidéo, elle-même de la taille d'une vignette, qui vient se projeter en un petit rectangle vidéo sur le mur du lointain. À ce moment-là, l'image réelle, formée par le comédien vivant qui se tient désormais immobile, disparaît. Le comédien sort. La lumière qui l'éclairait s'éteint. Seul existe désormais, dans le lointain, le petit rectangle vidéo fxant l'image réelle qui vient de s'arrêter. Dès lors, arrive progressivement la musique. C'est une musique fondée sur la répétition en série d'un motif, et l'adjonction à chaque reprise d'un élément nouveau venant enrichir le thème. C'est un *ostinato* long obéissant à une rhétorique de l'augmentation – figure chère à Georges Perec – qui devient progressivement une matière sonore puissante et continuellement en mouvement. En correspondance avec cette musique, et tout aussi progressivement, naissent sur le mur du lointain une série de petits rectangles vidéo : chaque vignette représente un ou plusieurs personnages dans une chambre. Chaque personnage, ou groupe de personnages, est occupé, dans ces chambres, à une activité précise, ou à une absence d'activité précise. Chacun raconte, en minuscule, son histoire singulière. De sorte que l'on a bientôt l'impression que le mur du lointain représente la coupe transversale d'un immeuble urbain, où l'on peut voir se dérouler un fragment de l'existence de ses habitants : *La Vie mode d'emploi*, en somme. Dans cette perspective, toute l'histoire de l'Homme qui dort, à laquelle nous venons d'assister depuis le début de la représentation, se lit tout à coup comme une histoire parmi une infinité d'autres, qui se vivent simultanément, et dont il ignore tout. Oui, l'histoire de l'Homme qui dort se lit alors, comme celle d'une connaissance de la mort au cœur même, palpitant, de la vie. Cette lecture qui s'instaure peu à peu, à mesure que monte cette crue de la musique et des images, nous remplit encore, j'aime à l'imaginer, de cette joie qui grandit confusément. Cette étrange joie qui naît du sentiment que l'expérience de la mort intérieure est une étape nécessaire dans l'affirmation du vivant, et qu'il est assurément nécessaire de connaître le tombeau de la chambre étroite, « ce galetas en soupente », pour construire, immense, infini, l'arbre de vie.

Alexandra Rübner, février 2011

scéréen [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

## ENTRETIEN AVEC ALEXANDRA RÜBNER

Les spectateurs sont surpris, au début, de voir le mannequin assis sur le lit à côté de l'actrice en chair et en os. Cette « solution » pour représenter l'adresse à la deuxième personne du texte était-elle une évidence ?

**Alexandra Rübner –** Pour moi c'était une évidence, en pensant à une référence comme le théâtre de Kantor, très présent dans mon imaginaire, et qui je trouve a un lien très fort avec ce texte : c'est la présence de la mort. C'est aussi un certain mystère. Il y a quelque chose d'à la fois évident et mystérieux dans cette figure qui est là comme une donnée complètement absurde dans le réalisme du décor. C'est une façon de déréaliser le réalisme du décor qui m'a paru une réponse pertinente.

Ce mannequin occasionne tout un jeu, devient marionnette.

**A. R. –** On est en deçà de la marionnette, de même qu'on est en deçà du jeu masqué. Tout simplement parce que ça aurait embrayé sur autre chose, si on était vraiment dans un discours marionnettique. Ça n'était pas le but d'aller vers d'autres formes. Mais il y a quelque chose quand même d'une présence de marionnette.

Vous êtes le prolongement l'un de l'autre, comme dans la scène où vous fumez tous les deux.

**A. R. –** Le miroir l'un de l'autre, et le prolongement l'un de l'autre. C'est une image complexe. Le personnage et son double fument ensemble mais il y aussi comme une troisième figure qui se superpose et que j'appelle le malheur. C'est au moment où il est question de ça, du malheur. Le mannequin porte un tricorne qui masque le visage blanc et donne l'impression d'une tête de forme triangulaire, sur laquelle viennent se poser les lunettes et qui, du moins c'est ce que ça m'évoque, donne comme une sorte d'image d'insecte, une figure, une incarnation du malheur. Je pense aussi au poème de Prévert, *Le désespoir est assis sur un banc*, qui est cité d'ailleurs dans le texte : « désespoir assis comme toi sur des bancs ». Je n'aime pas beaucoup Prévert, mais ce poème a une force expressive et une présence inquiétante qui m'a souvent hantée depuis l'enfance. Quand j'ai réalisé cette figure noire, j'ai pensé à ce désespoir assis sur un banc, fumant des petits ninas. Il est assis là dans cette chambre, comme une espèce de gros insecte odieux et en même temps qui ne fait pas plus que son boulot de mort, ou d'insecte, ou de présence inquiétante. Il a presque quelque chose qu'on finit par aimer, c'est très étrange, la manière dont il s'est imposé. Donc oui, les deux fument ensemble, et entre les deux, il y a cette figure du malheur, réalisée par ce visage noir, par cette présence noire.

L'étudiant à ce moment se transforme lui-même en insecte.

**A. R. –** Pour moi, c'est très clairement une allusion à Kafka. Dans *Un homme qui dort*, selon moi, l'univers kafkaïen est très évidemment très présent et c'est avec cette stagnation dans la chambre, à ce moment où il dit « Tu restes trois, quatre, cinq jours dans ta chambre », que l'analogie avec Kafka pouvait s'opérer. Donc quand il est question de ces formes qu'il voit au plafond et qu'il dessine comme un univers fabuleux, un animal fabuleux, je me suis dit que ça pouvait être l'occasion d'un jeu où cet animal fabuleux, c'est moi qui le deviens.

C'est une sorte de plongée organique dans la mort, avec les projections, dans cette scène, qui font penser à des tissus vus au microscope, l'étudiant à ce moment devenant lui-même une sorte de ver.

**A. R. –** Oui, un insecte, un animal. L'image est polysémique. Je me suis, moi, raconté l'histoire de la métamorphose. Mais l'image peut résonner chez les spectateurs, ça crée un imaginaire qui fait se superposer des images, où chacun va trouver quelque chose qui lui est intime. Cette image se constitue en plusieurs étapes, il y a d'abord la figure noire, puis les lunettes, la passation des lunettes de moi au personnage, la cigarette qui vient finir en quelque sorte et animer la figure, et enfin, ça se défait. Le mannequin disparaît. Le personnage vivant s'approprie le costume du mannequin pour le sublimer dans une figure qui est théâtrale. C'est le théâtre de son propre malheur, c'est cette espèce de mythologie dont il est question avec les Karamazov, les Robinson, les Meursault, à laquelle il choisit de renoncer. Mais l'expérience qu'il a tentée, finalement, c'est une expérience littéraire, c'est une expérience théâtrale, d'où cette idée d'un drapé, d'un mythe dans lequel il se drape et dont il se défait. Effectivement, la figure du malheur, de l'expérience obscure est sublimée. De même, le personnage du voisin trouve aussi sa propre sublimation. Il y a dans l'image finale des deux personnages réunis quelque chose d'à la fois comique et attendrissant, qui peut dire : je vous montre le visage de l'épopée et, en même temps, j'en souris.

scéréen [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

Le spectacle apparaît comme un parcours initiatique, plus encore que le roman de Perec, dans cette traversée des ténèbres dans l'espace du devant de la scène. Cela apparaît, par exemple, dans les rencontres que fait le héros, avec des personnages qui sont de plus en plus improbables.

**A. R. –** Oui, des gens m'ont dit que c'est, au contraire, quelque chose d'étal qui n'évolue pas. Moi je pense qu'il y a un parcours, qu'il y a un sens. Ça évolue dans un sens double. D'abord, il y a vraiment une installation, une découverte, dans la chambre. Puis une plongée dans les ténèbres, qui, elle-même, se déroule en deux étapes puisqu'il y a une scène de jour, une errance où la vidéo marque nettement des images de jour, et une scène de nuit, au cœur de la nuit on arrive jusqu'à la grande fête foraine avec le personnage terrible du monstre rose. Il s'attaque à l'étudiant, mais par amour, il lui dit : « Sois heureux, viens parmi nous ». C'est une sorte de climax. Après, il y a une syncope dans l'image vidéo, et cette course qui est comme la cristallisation de cet acmé. Ensuite, le cap bascule et on a cette chanson qui est une plainte lyrique, comme on voit dans l'opéra ou dans la comédie musicale.

On a l'impression de toute une gamme de nuances dans la représentation des personnages, entre le vivant et l'inanimé.

**A. R. –** Ce sont à la fois des archétypes et des présences mortes. Le personnage de l'ouvreuse par exemple a quelque chose de très désincarné et ressemble aux mannequins des vitrines. Tous les personnages rencontrés dans la ville portent le masque de l'homme qui dort. C'est le même masque avec les paupières fermées, mais découpé.

Avec le dispositif des chambres, on voit l'étudiant et le voisin en même temps et on les compare. Ce qui frappe, c'est la différence des styles de jeu. Est-ce que votre jeu très épuré, très stylisé, s'imposait d'emblée ?

**A. R. –** Oui, ça s'imposait, parce que je trouve que le danger aurait été de verser dans un réalisme total. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe par exemple dans la peinture de Hopper ; c'est que ce quotidien qui nous environne, on le voit comme on ne l'a jamais vu, c'est-à-dire comme un objet d'étrangeté totale, comme un *artefact* absolu. Et je trouve que ce qui permet ce regard-là, c'est justement la distance et l'artificialité de la manière dont on se meut et dont on s'exprime dans ce genre d'espace. Pour moi, cela rejoint le projet perecquien d'écriture. Perec traite du monde moderne et de son quotidien le plus trivial (la bassine en est l'exemple), mais il le fait avec une telle construction formelle (même si peut-être *Un homme qui dort* n'en est pas l'exemple le plus radical, mais quand même) que du coup, jouer ça sans distance, sans questionnement sur un dire, sur un geste et une parole me semblait impossible.

Le texte est porté par une parole très claire dans l'articulation et le placement de la voix.

**A. R. –** C'est une priorité, d'abord parce que ce texte est difficile, et qu'un autre écueil eût été de sombrer dans quelque chose de sombre : parce qu'on parle d'une expérience obscure, d'être soi-même obscur. Je trouve que ce qui est très fort comme paradoxe, dans cette œuvre, c'est qu'il est souvent question quand on parle du personnage, d'une lumière qui émane de lui. Et d'ailleurs Grégoire Simpson, dans *La Vie mode d'emploi*[1], on parle de lui avec un « étrange rayonnement » comme une espèce de sourire étrusque qui flotterait au-dessus de tout ça, et qui n'est pas une béatitude, pas une extase, qui est simplement un état détaché. Je trouve que ne pas juger cet état, ne pas lui appliquer un adjectif, ça passe par justement un jeu très clair, quelque chose qui ouvre et qui n'est pas ton sur ton avec l'expérience vécue. C'est très étrange, mais quand je commence dans cette chambre, il me vient toujours un sourire aux lèvres. Il est évidemment discret, mais il me vient toujours quelque chose… comme si je redécouvrais le monde. Évidemment, ça passe par du négatif. Mais c'est : tiens ! Qu'est-ce qu'un lavabo ? Qu'est-ce que ce bol que j'utilise tous les jours ? Comme si on n'avait jamais rien vécu. C'est étonnant pour moi combien cette expérience de lumière ou de redécouverte se trame, se tisse avec l'expérience obscure.

1 Grégoire Simpson est le héros, dans *La Vie mode d'emploi*, d'une histoire en tout point semblable à celle de l'étudiant, au chapitre 52 qui est une réécriture d'*Un homme qui dort*.

scéréN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

On voit ça par le jeu du regard que vous portez sur les choses, donnant l'impression de les découvrir au moment où vous parlez. Il y a, par ailleurs, des moments où il semble que l'actrice prenne le pas sur le personnage. On se dit c'est Alexandra Rübner qui nous parle, les yeux dans les yeux, qui nous parle de nous.

**A. R. –** C'est important aussi. Une des forces de ce texte, une des raisons pour lesquelles j'ai eu envie de le porter, c'est qu'il abolit la notion de personnage et qu'il permet une parole très directe, très présente, de vous à moi, aujourd'hui et maintenant. Il y a un autre moment où j'aurais voulu aller dans ce sens, c'est sur le texte de la fin. J'avais prévu de dire face au public, dans un espace abstrait qui n'aurait plus été celui de la chambre ni de la rue, ce texte qui pour moi est porteur d'une grande lumière. Nous avons craint une lourdeur de présence, d'incarnation, excessive.

La stylisation de vos gestes évoque par moments le jeu baroque de spectacles où vous avez joué auparavant.

**A. R. –** J'ai voulu appliquer de petites séquences gestuelles qui viennent en quelque sorte chorégraphier certains passages, mais de façon très minimale, par exemple le passage des grimaces, la veste, la cigarette. Je trouve que c'est intéressant, de la même manière que le dire est stylisé, d'apporter un corps gestuel. Ça a cette double vocation d'apporter du visuel, un visuel élégant, mais aussi d'éclairer le sens, tout simplement. Et d'être toujours dans cette distance, non réaliste, non naturaliste que ce texte nécessite à mon avis. Mais il est vrai qu'on est porteur de ce qu'on a vécu, de ce qu'on a apprivoisé. Et mon idée est de faire des choses différentes, ici c'est un autre monde, mais dans cet autre monde, dans la théâtralité que je propose, il y a des rémanences de la théâtralité empreinte de rhétorique et d'art de la représentation qui viennent du XVII$^{e}$, de cet art de l'acteur qui dérive directement de l'art de l'orateur et qui, donc, implique une espèce de posture, de figure qui est tout sauf l'homme du quotidien.

Il y a dans le spectacle énormément de moyens d'expression différents.

**A. R. –** Il y en avait d'autres qu'on a coupés : on a, par exemple, travaillé une chorégraphie à trois au moment de l'homme à la boule à facettes. On prévoyait une danse à laquelle l'étudiant participe durant une errance nocturne sans y prendre goût ni plaisir. Je me suis dit que c'était trop : on basculait dans une forme d'incarnation trop proche du réel.

Vous utilisez des images de *Damnation* de Bela Tarr. Est-ce une source d'inspiration ?

**A. R. –** Le cinéma de Bela Tarr est un univers extraordinaire, tellement libre et tellement fort, tellement indépendant de toute forme de propos convenu. C'est de la même stature que Tarkovski. *Damnation* est une histoire très proche de celle d'*Un homme qui dort*, à un point qui m'a troublée. Je connaissais d'autres films de Bela Tarr, et j'ai découvert *Damnation* en travaillant sur Perec, et c'est vrai qu'il y a une proximité de narration et de questionnement saisissante.

Toutes ces références littéraires, artistiques, théâtrales du spectacle peuvent-elles être vues comme une réponse à toutes les références, citations, matériaux divers utilisés par Perec ?

**A. R. –** Effectivement. Notamment le théâtre purement gestuel et comique qui apparaît dans le jeu des tiroirs et qui est un poncif, qu'on voit chez Laurel et Hardy, ou éventuellement chez Tati. Ces univers de jeu et d'expression très différents sont revisités et rééclairés à la lumière du spectacle. Par exemple, cette scène des tiroirs qui pourrait être une scène de gag, un gag en avalanche, dans le contexte prend une valeur d'angoisse terrible. Les ressorts du pur comique, qu'on voit chez Chaplin, chez ces grands comiques extraordinaires, sont réinjectés dans un univers qui les colore complètement *a contrario*. Donc, plusieurs modes d'expressions, oui, mais revisités. C'est comme le masque, on n'est pas complètement dans un jeu masqué au plein sens du terme, mais il y a quand même une référence.

À propos de cette métaphore des masques, vous tirez du texte de Perec des choses vivantes, comme si vous le mettiez en trois dimensions.

**A. R. –** C'est un principe de mise en scène. Mettre en scène, c'est créer des images. Prendre au pied de la lettre des métaphores, des images, et les incarner. Quand Perec dit : « Ce sont les masques qui sont tombés », on fait tomber les masques. Il s'agit de tirer les images vers un concret scénique. Le danger serait l'illustration, mais là, les images sont tellement puissantes et mystérieuses elles-mêmes qu'on arrive à des images poétiques. C'est comme les bassines, qui cristallisent des champs

scéréN [CNDP-CRDP]

n°146 | avril 2012

d'images polysémiques. Dernière vision sur le plateau, les bassines allumées sont des méduses, des lanternes… ce sont des présences, des fantômes aussi…

L'image finale de l'étudiant le montre avec un livre.

**A. R. –** C'est comme un resserrement vers la matrice originelle, le livre, qui peut être aussi, c'est ce que je me raconte, l'ouverture vers la vocation d'écrivain. Si une lumière s'ouvre, c'est aussi celle du pouvoir dire. Quand Perec parle du vide, celui-ci est là au cœur du texte et le fait de pouvoir dire le vide, c'est aller mieux, c'est grandir, c'est vivre.

Les auteurs remercient chaleureusement Alexandra Rübner
et l'équipe des relations publiques du Trident, Nadège Henry et Cécile Colin.
Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est interdite.

**CRDP de l'académie de Caen :** *edition@crdp.ac-caen.fr*

**Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville :** *cc@trident-sn.com*

**Contact CRDP de l'académie de Paris :** *crdp.communication@ac-paris.fr*

**Comité de pilotage**
Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre

**Auteurs de ce dossier**
Isabelle EVENARD
Sophie VITTECOQ

**Directeur de la publication**
Patrice RODER, directeur du CRDP de l'académie de Caen

**Responsable de la collection**
Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts et Culture, CNDP

**Suivi éditorial**
Céline FRESQUET-BRIÈRE, responsable d'édition du CRDP de l'académie de Caen

**Maquette et mise en pages**
Claire LECOURT, CRDP de l'académie de Caen
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés
ISSN : 210-6556

ISBN : 978-2-86618-595-4

**Retrouvez sur** ▸ *http://www.cndp.fr/crdp-paris/* **l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »**